



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識—— 以「發生論文學批評」作為主要視角

高知遠

南華大學文學系助理教授

摘要

本文以「發生論文學批評」之相關概念做為主要視角，探討余秋雨《新文化苦旅》之修訂意識，透過對於前文本與定本進行比較，將其相對區分為「系統意識」、「表意意識」與「指意意識」等三分結構。企圖透過這樣的比較，從另一個切面對於文本之形成進行剖析，以檢視作者在建構此一文本時之意識樣態。

關鍵字：余秋雨、文化散文、發生論文學批評



Revision meaning of Yu Qiu Yu: 《New Difficult Travel of Culture》 —By the Literary Criticism of Occur

Kao Zhi-Yuan

Abstract

This essay appempts to investigate revision meaning of Yu Qiu Yu: 《New Difficult Travel of Culture》by the Literary Criticism of Occur. By comparing before the text and final form. By the way, The paper will be divided into: “Conscious of system”, “Conscious of signifier” and “conscious of signified”, to inspect writer conscious of Construction text by another method ◦

Keywords: Yu Qiu Yu, Cultural Prose, Literary Criticism of Occur



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

一、前言

當代散文主題從寫「我」的小散文，繼而開創出「歷史語境」與「文化思索」等展向，《文化苦旅》可說是產生了相當程度的啟引作用。自一九九二年出版以來，該書即興起一陣閱讀與書寫「旅行文學」及「文化散文」的風潮。這種風潮或許自有其社會發展的時代因素¹，但是單就散文文本之構築來說，《文化苦旅》確實在內容與形式表現上具有可觀之處。

是以後續余秋雨所創作出的《山居筆記》、《千年一嘆》與《行者無疆》等三部作品，應可視為一種承續《文化苦旅》之後，對於既有開創的深化與延展。這種深化與延展就書寫主題而言，是以地景意象啟引出人文精神，復而扣緊「文化」這個主題來加以開拓；而就用語典範來說，則是以抒情而詩意的語調，將歷史敘事轉化為一具有戲劇張力的結構模式。相關討論歷來論述者研究已繁，不勞在此疊床架屋。本文主要探討的是：承接在《文化苦旅》這個既有成果之後，《新文化苦旅》一書的產出，將《文化苦旅》與《山居筆記》等兩部散文著作進行重新編選與改寫，其更易幅度之大，使得歷來對於余秋雨散文之探討，皆必須重新檢視當時所設定的詮釋框架。這種從選文、形式到內容上的更易，涉及了創作主體「文學觀」之轉向。而所謂「文學觀」，代表創作主體在創作之時，對於該文類界域之認知與追求。也就是說，除了錯誤的考訂外，任何一種改寫必然涉及了生命經驗與創作意識的轉換。而這種轉換，乃是透過創作主體

¹ 王堯、谷鵬在《遇見秋雨——余秋雨評傳》一書中，曾經從「對楊朔散文的重新評價」與「巴金《隨想錄》的出版」等兩個事件出發，探討余秋雨之所以能夠創造出一種新的散文範式，「也是之於散文的歷史發展而言的」，其認為：「在本質上，對『楊朔模式』的重新解讀、巴金《隨想錄》的寫作，是知識份子話語發生革命性轉換的前奏，余秋雨散文的『範式』意義首先是體現了知識份子話語轉換的要義。」（王堯、谷鵬：《遇見秋雨——余秋雨評傳》，頁39）



對於寫作形式與內容選擇來加以表現的。是以，該表現背後具體傳達了這種表現方式與目的有機整合的寫作原則，對之進行探討，可以在某種程度上解釋文本中之創作意識與「前文本」間的差異。

準此，本文遂擬將「發生論文學批評」之相關概念移入《新文化苦旅》的文本考察之中。所謂「發生論文學批評」意指的是考察文學作品生發時的一系列過程，從草稿、手寫稿一直到定稿之演進進行梳理與研究，以釐清文學作品之所以如此呈現的深層結構。這種批評模式從法國引入，本是一種極具系統性之批評方法，然而隨著電腦發達、作家原稿徵得不易，這種研究方式逐漸式微。但是單就其理論概念來說，則這種方法之考究基本上仍是可行的，因為從前文本到定本這樣的過程中，理所當然可以發現敘述主體意識之擬定、修正與結構策略之進行等現象。且透過這種現象之釐析，更可以辯證性地說明敘述主體在建構文學定本時之主導原則²。如是，從這樣的視角切入《新文化苦旅》的研究，可以發現，《新文化苦旅》之「新」，主要是余秋雨綜合《文化苦旅》與《山居筆記》等兩部著作加以增添改寫而成。其中又相對切分為「尋覓中華」與「摩挲大地」等兩個主題。在「尋覓中華」這個主題中，除了〈千古絕響〉一文外，絕大部分篇章都是全新創作，這些創作內容依年代順序排列，將中華文化典故與敘述主體之生命經驗進行結合，展現出一種由古至今的歷史連貫性。而在「摩挲大地」這個主題裡，則由《文化苦旅》與《山居筆記》二書之篇章加以重新

² 正如何金蘭在《法國文學理論與實踐》一書中所說的：「這種從外表無法看得見的精神心智神秘活動過程，作者／作品、人／文本之間的巧妙／不巧妙之起始直至完美／不完美之終結，當然包含中間複雜的進／出、往／來全部細節之原貌，換句話說，及作品／文本的起源開端、中間所留下的各種「痕跡」，最重要的就是作者各類手稿：草稿、修訂稿、改寫稿、手寫本、手抄本、原稿被收藏、被保留、不同時代、不同年代、被理解過、被詮釋過、被稱讚過、被批判過，最初和最終的形式面貌、中間的許多變化，也就是作品最深層的原始秘密，正是文本發生學與發生論文學批評理論／方法所欲探究到底的研究工作。」（何金蘭：《法國文學理論與實踐》，（台北，秀威資訊科技股份有限公司，2011年11月），頁38。）



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

編寫，因此所呈現之面目皆與前文本所表現之樣態有別。再加上余秋雨自己在書裡宣稱：「從此，我的全部文化散文著作，均以這套書的文字與標題為主。³」也就是說，這本《新文化苦旅》的產出乃是其文化散文的一個定本。此定本是針對前文本之敘述意識進行相當程度的修正與補充，而這種修正與補充必然呈現出某種「修訂意識」必須進一步加以考察與解碼，以充分理解《新文化苦旅》之「新」的意識構成與樣態。

這裡，「修訂意識」一詞必須深入解釋。所謂「修訂意識」除了意指選文時與前文本判然有別之系統觀外，從文本表現的角度來看，有可能是「能指式」的，側重於表意型態之美學要求；也有可能是「所指式」的，側重於指意型態之指意內容。換句話說，如果將文本型態相對地區分為「能指性型態」與「所指性型態」等兩部分的話，那麼，當敘述主體之意識內容以文字進行呈現時，內在意識樣態（所指性型態）乃是透過外在符號結構（能指性型態）來加以呈現。是以所謂「能指性型態」所涉及的是敘述主體對於形構美學之意識樣態，而「所指性型態」則牽涉到敘述主體應事感物時之意識樣態。當定本對於前文本中之系統意識、能指意識與所指意識進行修正，則其透過修正所呈現之意識樣態，便是本文所謂的「修訂意識」。

基於此論，本文以下遂分別透過「系統意識」、「表意意識」與「指意意識」等三個層面，對於《新文化苦旅》中之「修訂意識」進行解析。

³ 余秋雨：《新文化苦旅》〈總序〉，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁8。



二、文化的時間與空間結構 ——《新文化苦旅》中的系統意識

「系統意識」指的是敘述主體在某種概念下所劃定的選擇範域。換言之，正是這種選擇範域區別了選文作為一種有機系統的題材與類型。而這種題材與類型在《文化苦旅》一書中是比較寬泛的，因為其寫作之驅力原本就只是為了紀錄離開案頭，敘述主體與「人文山水」交會時所生發的深淺感動。因此，當這樣的記述匯集成冊，其核心主體雖然是以「文化」為主，但是呈現出來的樣貌則顯然是紛雜的：

我發現我自己特別想去的地方，總是古代文化和文人留下較深腳印的所在，說明我心底的山水並不全然是自然山水而是一種「人文山水」。這是中國歷史文化的悠久魅力和它對我的長期薰染造成的，要擺脫也擺脫不了。每到一個地方，總有一種沉重的歷史氣壓罩住我的全身，使我無端地感動，無端地謂嘆。常常像傻瓜一樣木然佇立者，一會兒滿腦章句，一會兒滿腦空白……結果，就在這看似乎平常的佇立瞬間，人、歷史、自然混沌地交融在一起了，於是有了寫文章的衝動。我已經料到，寫出來的會是一些無法統一風格、無法劃定體裁的奇怪篇什。⁴

由此可見，《文化苦旅》之「文化」二字，在此應做廣義詮釋。其內涵除了對於人文地景之歷史知識進行知性闡述外，還應當包括特殊的「文化現象」。譬如談論毛筆文化的〈筆墨祭〉、談文人慣愛藏書的〈藏書憂〉、以及〈華語情節〉……等。甚至還涉及了書寫某種人文精神的〈酒公墓〉、描繪童年記憶的〈夜航船〉以及記錄文革經歷的〈吳江船〉，乃至於〈夜雨詩意〉、〈臘梅〉這樣難以歸類為

⁴ 余秋雨：《文化苦旅》〈自序〉，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁4-5。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

文化散文的文章。如此龐雜的視域版圖，使得《文化苦旅》一書具有一種隨筆式的意態。這種意態在《山居筆記》一書中仍可見到，只是基本上已可相對區分為「地域文化」與「文化現象」等兩部分。正如《山居筆記》〈台灣版後記〉中所說的：

我是在香港中文大學的山間居舍裡開始這本書的寫作的。我顯然已經不在乎寫出來的東西算不算散文，只想藉著《文化苦旅》已開始的對話方式，把內容引向更巨大、更讓人氣悶的歷史難題。⁵

可見，從《文化苦旅》到《山居筆記》，敘述主體在「系統意識」這個層面上，早已由龐雜而泛化的隨筆散文，轉而聚焦於「中國歷史上之文化現象」的類型散文。這種轉化雖然代表著敘述主體之系統意識已由「泛指」之系統觀轉換為「特指」之系統觀，但是看其寫作題材，卻仍然脫離不了敘述主體依其主觀偏好進行特定主題之寫作。雖然這些主題與主題之間皆能以「文化」進行歸納，但是實際上並沒有甚麼繼承或聯繫關係。換言之，《山居筆記》中之系統意識仍然是在主體的主觀範域下進行散點論述，是敘述主體依據其「情感趨向」進行類型選擇之結果。

然而這種散點式的系統觀到了《新文化苦旅》中卻有了截然不同的風貌。首先，《新文化苦旅》將其分部區別為「尋覓中華」與「摩娑大地」等兩部分。余秋雨在該書的〈總序〉中提到：「第一部系統地表述了我從災難時期開始一步步尋覓出來的中華文化史。⁶」而第二部則「精選了原來《文化苦旅》與《山居筆記》裡的著名篇章，這次對每一篇都進行了改寫。書的後半部分有關邊遠地

⁵ 余秋雨：《山居筆記》〈台灣版後記〉，（台北，爾雅出版社，1995年8月），頁408。

⁶ 余秋雨：《新文化苦旅》〈總序〉，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁8。



區少數民族生態的文章，都是第一次發表。⁷」這些話看來有些抽象，但是只要進一步閱讀就可以發現，所謂的「尋覓中華」基本上是以時間的縱軸為經，將其篇章按照朝代先後，從原古傳說時代到現代進行排列，以圖示整理如下：

時代	篇名		
遠古傳說時代	〈猜測黃帝〉	〈天災神話〉	〈問卜殷墟〉
先秦兩漢	〈古道西風〉	〈黑色的光亮〉	〈稷下〉
	〈詩人是什麼〉	〈歷史的母本〉	
魏晉	〈叢林邊的那一家〉	〈千古絕響〉	〈重山間的田園〉
唐宋	〈從何處走向大唐〉	〈西天梵音〉	〈長安的閃電〉
	〈唐詩幾男子〉	〈亂麻背後的蘊藏〉	
元明清	〈哪裡來的陌生人〉	〈總是那麼鬱悶〉	
近代	〈到寒舍做一會兒〉		

在這一部中，除了〈千古絕響〉一文改編自《山居筆記》中的〈遙遠的絕響〉外，其餘篇章皆為全新創作，從〈猜測黃帝〉開始，歷經先秦兩漢魏晉，一直到〈到寒舍坐一會兒〉結束，中國歷代文化的重要事件，全都按照時代生發的先後次序一一排列，從黃帝時期開始說起，一直到近代的文化大革命，都在這些篇章中被進行敘述，並且依照敘述主體之敘述意識而生發出意義。換句話說，「尋覓中華」基本上可視為是一部中國文化史的散文化變異，這種散文化變異使得理知性的文化事件轉變為散文化的文學敘事。而將這種文學敘事按造其生發順序予以排列，則可以看出敘述主體之系統意識不再率性而為之，而是經過規劃，有意識地將歷代發生的文化事件與其主體生命經驗進行連結，進而展現出一種按時代先後之規約，以其主觀視角所拓生的文化視域。

⁷ 同上註。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

而《新文化苦旅》的第二部「摩娑大地」，則主要來自於《文化苦旅》與《山居筆記》二書中對於文化地景的意義闡發。其中〈處處有他們〉一文改編自〈歷史的暗角〉，寫的雖然是「小人」，但是擺放在此處並不顯得突兀，反而產生了巨大的反諷。意思是處處皆有小人，不管走到哪個文化地景都避不開小人的侵擾。而新收入的〈傘下的侗寨〉、〈蚩尤的後代〉、〈我本是樹〉與〈追回天籟〉等四篇文章，寫的都是邊疆民族的文化生態。顯然，相對於《文化苦旅》與《山居筆記》等前文本過度聚焦於傳統中原視域的文化地景，《新文化苦旅》則有意識地對此進行補充，透過拓展視域，將異質性與邊疆性的文化型態，全都納入敘述主體的敘述意識裡頭，以構建敘述主體對於「中華文化」之概念所涉及的區域版圖。

依據這樣的梳理可以發現，《新文化苦旅》顯然有意將其散文著作建構為一種邏輯連貫之系統。此系統之構建意識是以時間的縱軸為經；以空間的橫軸為緯，共同組織成一種跨越中華歷史時空的大型敘事。相對於《文化苦旅》與《山居筆記》二書來看，《新文化苦旅》告別了最初寫作時的隨性，反而利用時間與空間等兩部分，將中華文化座標分別透過「歷時性」與「共時性」來加以定位。而如此編整之內在意義，正好說明創作主體想要藉由散文書寫之方式，一體性攬納中華文化主題之企圖。是以《新文化苦旅》的選文與次序，遂呈現出一種為中華文化梳理出時間與空間脈絡的宏大結構，在這樣的結構下，創作主體對於文字的表現型態，亦與前文本之寫作策略有所區隔。這種區隔不僅僅只是改正訛誤的陳述與用詞，或者是對於疏漏進行補述而已，其整體型態上之不同，甚且涉及了敘述主體之美感意識的轉換。專此，本文以下將進行論述。



三、由「情感性語言」到「指稱性語言」 ——《新文化苦旅》中的表意意識

「表意意識」意指敘述主體內在對於寫作文本所具有的一種認知範型。此範型框範了寫作內容之組織呈現。是以，任何文學作品所追求的都是這種認知範型的實踐程度。換句話說，寫作範型意謂著作者內在文學觀在意識呈現時之形式化表現，如是，探討一部作品從「前文本」到「定本」於這種形式化表現上之轉變，便也意謂著對於敘述主體內在之「表意意識」進行剖析。

事實上，早在《山居筆記》一書中，余秋雨便曾自曝其敘述時之表意意識：「我顯然已經不在乎寫出來的東西算不算散文，只想藉著《文化苦旅》已開始的對話方式，把內容引向更巨大、更讓人氣悶的歷史難題⁸。」這段話可以從兩個方向來進行理解，一方面可以確認《山居筆記》之寫作是為了延續《文化苦旅》以來，抒發對於「歷史文化」這個論題的感知與省思；另一方面，則可以確認余秋雨在書寫這些文章時之表意意識，已經由「散文」作為一種文學類別的相關規範中鬆脫開來，在表意的能指性與所指性兩端，「側重」於所指之表述，而不論其能指是否符合於散文作為一種文學藝術之特徵了！

是以，這裡所謂「側重」一詞必須加以說明。由於文本修訂一旦涉及了敘事形態或結構上的轉換，便也代表著一種創作主體美學觀之轉換。而這種美學觀就「前文本」與「定本」間的關係來看，不會是一種斷然割裂的逆反型態，而應該是一方面繼承，一方面產生側重點上的改變。也就是說，「前文本」與「定本」間之「表意意識」的新替，多半是傾向式的轉變，而非替換式的更異。因此，在這樣的概念推導下，本文對於《新文化苦旅》之表意意識的解析便不是

⁸ 余秋雨：《山居筆記》〈台灣版後記〉，（台北，爾雅出版社，1995年8月），頁408。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

截斷式的，而是針對其由《文化苦旅》階段至《新文化苦旅》間之轉變，加以辨析這種轉變就表意意識而言，兩者間的「側重點」有何不同。

事實上，散文被稱之為一種藝術，就表意層面來說，其所使用的語言型態應與表達理知的「指稱性語言」有所不同。就藝術性語言而言，其必須表現為一種含蓄而不直露的「情感性語言」。而與之相對的「指稱性語言」，則意指該語言陳述之目的，即是指涉該語言陳述的對象本身。正如 I·A·瑞洽慈在《文學批評原理》一書中所說的：「可以為了一個表述引起的或真或假的指稱而運用表述。這就是語言的科學用法。但是也可以為了表述觸發的指稱所產生的感情的態度方面的影響而運用表述。這就是語言的感情用法」⁹。然而「情感性語言」的目的則是與此相反，是透過語言陳述下的指稱對象來產生某種思想或者情感。是以，如果將這兩種型態視為「非文學」與「文學」表現的兩種語言類型的話，那麼比較《新文化苦旅》與前文本間的差別，則可以發現，《新文化苦旅》除了分段增加，導致敘事節奏加快外，就用語型態而言，則從運用「情感性語言」以「表現」情感的語象意識，轉向運用「指稱性語言」以「再現」知理的敘述意識。¹⁰

以〈莫高窟〉一文為例。在《文化苦旅》中，其開頭原本是這樣子的：

莫高窟對面，是三危山。《山海經》記，「舜逐三苗于三危」。可見它是華夏文明的早期屏障，早得與神話分不清界線。那場戰鬥怎麼個打法，現在已很難想像，但浩浩蕩蕩的中原大軍總該是來過的。當時整個地球還人跡稀

⁹ I·A·瑞洽慈：《文學批評原理》，（南昌，百花洲文藝出版社，2010年5月），頁257-258。

¹⁰ 這裡「表現」與「再現」二詞應該進一步說明。所謂「表現」意指的是從意識主體到文本主體，必須經過某種意象策略的組織而側重於表意性符號，因此其所使用的多半是「情感性語言」；然而「再現」則是直截將意識主體與文本主體間的對應關係連結起來，透過語詞的說明而側重於指意性符號，是以多半是以「指稱性語言」呈現。



少，嗒嗒的馬蹄聲顯得空廓而響亮。讓這麼一座三危山來做莫高窟的映壁，氣概之大，人力莫及，只能是造化的安排。¹¹

透過引入《山海經》中對於三危山的相關記述來烘托莫高窟出場，以「當時整個地球還人跡稀少，嗒嗒的馬蹄聲顯得空廓而響亮」形成一種可想像的吸附性語境，使得接受主體彷彿置身於一種磅礴的氣勢之中，最後加以感慨：「讓這麼一座三危山來做莫高窟的映壁，氣概之大，人力莫及，只能是造化的安排」。這種利用情感性語言，以敘事氛圍將接受主體裹捲其中的表現手法，在《文化苦旅》與《山居筆記》二書中屢屢可見。單就表現形式來說，其目的顯然並非指向一個既定的敘述意識（指稱性語言），而是間接地透過表層的符號效應來興引出一種接受感知（情感性語言）。然而，這樣的前文本到了《新文化苦旅》，卻變成以分析與說明的方式來進行陳述：

世界上的幾個大文明，就像我們可以想像的那些大人物。身份越高、年歲越長，越不容易放下身段來互相學習和切磋。大家都威風凜凜地站立著，雖然心裡很在乎對方，卻又不願在眉眼間流露出希望親近的表情，反而超常地敏感著對方是不是尊重自己。結果很多隔閡千年未化，大量衝突無由而起，甚至爆發出一一次次彼此都宣稱是「捍衛尊嚴」的血腥大戰。¹²

可以發現，原本先言他物以興起讀者感知的寫作方式被一系列「非敘事話語¹³」

¹¹ 余秋雨：《文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁13。

¹² 余秋雨：《新文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁397。

¹³ 所謂「非敘事話語」意指在文本敘述中，認知性的論述介入了敘事符號之組構，正如胡亞敏在《敘事學》中所提到的：「非敘事性話語指敘述者（或敘述者通過事件、人物和環境）對故事的理解和評價，又稱評論。它表達的是敘述者的意識和傾向。」（胡亞敏：《敘事學》，湖北，華中師範大學出版社，2004年12月，頁103。）換言之，這種論述其實是一種敘事主體的裸程，將敘事主體之價值意識明白且直接地呈現出來。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

所取代。於是前文本中，那種透過語境來產生磅礴氣勢的文本效能消失了！取而代之的是：透過指稱性語言，對於敘述對象進行直接判斷與評價之說明。

相似情形亦見於〈道士塔〉一文。在《文化苦旅》中，其對於王道士的描寫，將一個鄉下農民的情態，與敘述主體對於敦煌石窟事件所產生的無奈感交會在一起，其寫到：

我見過他的照片，穿著土布棉衣，目光呆滯，畏畏縮縮，是那個時代到處可以遇見的一個中國平民。他原是湖北麻城的農民，逃荒到甘肅，做了道士。幾經轉折，不幸由他當了莫高窟的家，把持著中國古代最燦爛的文化。他從外國冒險家手裡接過極少的錢財，讓他們把難以計數的敦煌文物一箱箱運走。今天，敦煌研究院的專家們只得一次次屈辱地從外國博物館買取敦煌文獻的微縮膠卷，歎息一聲，走到放大機前。¹⁴

透過對於王道士這個人物的描繪，表現出一個中國平民如何將上層階級的精緻文物賤賣，使得後世「中國」研究者想要研究「中國」自身之文物，只能到「外國」博物館去購買「外國」人的微縮膠卷。可以發現，這段陳述裡的敘述張力是雙重性的：首先透過上層階級的精緻文物被平民賤買，帶出一種莫可奈何的覺知。而這樣的覺知，最後又以「『中國』學者必須到『外國』博物館購買『中國』文物的微縮膠卷」收束，再次加深了王道士賤賣敦煌文物的荒謬感。於是，當接受主體閱讀這樣的陳述，一種荒謬卻又無奈的語境，遂會激引出一種情感性的激憤，在如此戲劇性的情境中，隨著歷史事件的發展而嘆息。

這種以敘述情境帶出閱讀張力的戲劇化描寫，可說是《文化苦旅》中的一種書寫範型。其文化苦旅之「苦」，正是透過這種戲劇性的書寫範型，將文化現

¹⁴ 余秋雨：《文化苦旅》，頁2。



場中的歷史事件與個人感懷進行鎔鑄，讓接受主體在閱讀的同時，除了看見文明屢屢遭逢野蠻與蒙昧之苦；也可以看見敘述主體為了替文明代言，卻終究只能隨著已然的历史事件反覆揪心的無奈與感嘆。

然而，這種以敘述情境帶出閱讀張力的描寫方式，到了《新文化苦旅》一書卻變成了直述式的判斷與說明。以〈道士塔〉一文為例。原本將王道士這個典型加以突出的敘述方式不見了！取而代之的是以「指稱性語言」來明白表現敘述主體對於這件事情的主觀判斷：

再小的個子也能給沙漠留下長長的身影。再小的人物，也能讓歷史吐出重重的嘆息。王圓籙既是小個子，又是小人物。我見過他的照片，穿著土布棉衣，目光呆滯，畏畏縮縮，是那個時代到處可以遇見的一個中國平民。他原是湖北麻城的農民，在甘肅當過兵，後來為了謀生做了道士。幾經轉折，當了敦煌莫高窟的家……世間很多看起來很正常的現象常常掩蓋著一個可怕的黑洞，莫高窟的驚人蘊藏，使王圓籙這個守護者與守護對象之間產生了文化等級上的巨大落差。這個落差，就是黑洞。¹⁵

可以發現，在這樣的陳述中，原本應該訴諸於接受主體感受的張力結構不見了！取而代之的是一種價值意識的判斷，將應由比較而得出的落差（中國平民的無知與精緻文物的賤買），直接透過黑洞的說法來加以指示。在這樣的指示裡，敘述主體對於該事件的判斷不再隱藏於敘述結構背後，而是納入了敘述結構之中，使得原本可以召喚讀者參與並且進行再創造的開放性文本，轉而變為由敘述主體直接表述，而接受主體只能被動接納的封閉性文本。

類似的情形也發生在對《山居筆記》一書中所進行的改寫。譬如〈千年庭

¹⁵ 余秋雨：《新文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁385。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

院〉一文，提到文革時期無意間走入岳麓書院的經歷，敘述者動用了很多筆墨來營造當時情境：

暮色壓頂了，山漸漸顯得神秘起來。我邊走邊想，這座山也夠勞累的，那一頭，愛晚亭邊上，負載著現實的激情；這一頭，層層墓穴間，埋藏著世紀初的強暴。我想清靜一點，從那邊躲到這邊，沒想到這邊仍然讓我在沉寂中去聽那昨日的咆哮。聽說它是南嶽之足，地脈所系，看來中國的地脈註定要衍發出沒完沒了的動盪。在濃重暮靄中越來越清靜的岳麓山，你究竟是一個什麼樣的所在？你的綠坡赭岩下，竟會蘊藏著那麼多的強悍和狂躁？¹⁶

透過壓頂的暮色與神秘起來的山，將山上的景象分為兩端：一頭是「負載著現實的激情」；一頭是「埋藏著世紀初的強暴」。而敘述主體由這頭走向那頭，在這樣的張力結構中沒有答案，有的只是一層接著一層的叩問著岳麓山：「你究竟是一個什麼樣的所在？你的綠坡赭岩下，竟會蘊藏著那麼多的強悍和狂躁？」可以發現，敘述主體在此給出的並不是一個顯然的說明或者價值判斷，而是透過以問題進行收束，使接受主體在產生一種身歷其境的效果外，更能夠進一步體會敘述主體當時的無助與茫然。

然而，這樣的段落到了《新文化苦旅》時，卻轉而變為輕描淡寫的陳述：

我們那趟車，開到長沙就不走了。我背著小小的行李包，隨著人流來到了岳麓山。到了山上，大家都湧向著名的愛晚亭，我怕擠，就在壓頂的暮色下找一條僻靜的山路走去，卻沒有目標，沒有方向¹⁷。

¹⁶ 同上註，頁 119。

¹⁷ 余秋雨：《新文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992 年 11 月），頁 540。



對比之下，前文本中那種以景興情的語言效能消失了！取而代之的是以「指稱性語言」再現當時景況。這樣的寫法雖然可以直接引入正題，但卻缺乏了散文做為一種藝術文本所應具有的藝術感染力。

以上所論，可以看出《新文化苦旅》與前文本間之差異，首先在於其用語型態之傾向，基本上已由「情感性語言」轉變為「指稱性語言」。這種用語型態之傾向的轉變，代表著原本意在構建散文詩性的用語意識，如今則轉為再現敘述主體之價值判斷。是以文本中的美學濃度被稀釋了！取而代之的是意識內容本身的負載量增加，與論述觀點的突前。這樣的寫作形態似乎符合其在《山居筆記》中所說的：「不在乎寫出來的東西算不算散文」，只想「把內容引向更巨大、更讓人氣悶的歷史難題」，但是，犧牲了藝術性的語言功能，這樣「以立意為宗，不以能文為本」的散文還能不能承接《文化苦旅》以來的文學聲譽？似乎是一個頗堪玩味的問題¹⁸。

四、從「情意我」到「認知我」 ——《新文化苦旅》中的指意意識

散文基本上應該是一種寫「我」的文體。與小說不同之處在於：散文中的敘述者與敘述主體往往是等同的，因此，即使是虛構性極強的散文，其所表現的仍然是以敘述者「我」為視角所構築的價值意識。正如陳劍暉在《中國現當

¹⁸ 關於「情感性語言」的問題，有些評論者是持著反面評價來進行論析的。譬如朱大可在〈抹著文化口紅游盪文壇——余秋雨批判〉一文中就提到：「審視余文的基本母題，從往事懷舊（對家鄉、童年、老師、故人的緬懷）、歷史文人和王朝（官吏）的恩怨關係、到百姓耳熟能詳的民間傳說、著名的風物掌故、地理，均已包含煽情的內在語法。」（周冰心、余杰編著：《文化口紅——解讀余秋雨文化散文》，（北京，台海出版社，2000年），頁122。）然而，是否因為相關酷評的興起，因此使得余秋雨在修訂這些文章時，對其表意模式進行修正，其實無法得到邏輯上的直接證明。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

代散文的詩學建構》一書中所說的：

在這裡，散文家的個性佔主要地位。我們只有通過散文家的個性去感受和理解一切。也就是說，散文家在表現生活時，他不用對現實生活中的人和事、場景做太多的典型化加工，他的個性沒有被虛構的帷幕隔開，因而他的主觀感情表達最為直接。¹⁹

基於此論，散文所表現的是「我」這個敘述主體應無疑義。重點在於散文所應呈現的應該是「我」這個主體意識的哪個部分？趙衛民認為：「一般歸納區分的辦法，是把需用邏輯推理的散文，叫非文學性散文，而把抒情表現的散文叫文學性散文。²⁰」趙衛民在此所陳述的說法是針對散文的表意型態而言的。但是這種表意型態所展陳的其實是敘述主體內在的意識樣態。也就是說，所謂需用邏輯推理之散文，其內在的意識樣態其實是以「認知」作為主導原則；而抒情表現之散文則是以「情意」作為主導原則。一個是表現「認知我」；一個是表現「情意我」。以這樣的概念做為前提，對於余秋雨散文進行分析，可以發現，在「前文本」時期，余秋雨散文雖然是以文化地景與歷史知識作為書寫分析的素材，但是其內在意識的表現卻是「情意我」式的。例如〈都江堰〉一文：

它的水流不像萬里長城那樣突兀在外，而是細細浸潤、節節延伸、延伸的距離並不比長城短。長城的文明是一種僵硬的雕塑，它的問明是一種靈動的生活。長城擺出一副老資格等待人們的修繕，它卻卑處一隅，像一位絕不炫耀、毫無所求的鄉間母親，只知貢獻。一查履歷，長城還只是它的後

¹⁹ 陳劍暉：《中國現當代散文的詩學建構》，（江西，江西高校出版社，2004年11月），頁53。

²⁰ 趙衛民：《散文啟蒙》，（台北，名田文化出版，2003年10月），頁17。



輩。²¹

將都江堰的生命型態與鄉間母親進行聯結，不只鮮活了都江堰的形象，還透過這樣的形象，間接表現出敘述主體內在對於都江堰的認知，以及因為認知進而生發之情感。是以單就表層結構來看，這樣的敘述雖然是透過對於都江堰的歷史知識來進行判斷與陳述的，然而實際上，由於其所使用的是一種具有形象比擬的情感性語言，因此，在這樣的表意識下，其內在之指意意識其實表現著某種對於歷史文物有所感知的情意主體。然而，同樣的篇章到了《新文化苦旅》卻被簡化為一種扼要的說明：

她細細深潤，節節延伸，延伸的距離並不比萬里長城短。或者說，它在地面和地底下，築造了另一座萬里長城。而一查履歷，那座名聲顯赫的萬里長城，還是它的後輩。²²

可以發現，在這段論述中，鄉間母親的比喻被抽換掉了，取而代之的是以直述式的描寫，將都江堰與萬里長城進行對比。而這種直述式的描寫，其側重點並非是敘事主體的情感表現，而是一種認知樣態。也就是說，在這樣的表現形態中，其陳述之目的是為了說明敘述主體對於這個文化地景的認知與判斷，而不是基於這樣的認知與判斷，進而表現出敘述主體內在之情意形象。

這種由「情意我」偏向於「認知我」的指意意識，亦見於〈莫高窟〉中那段精彩的描寫：

白天看了些什麼，還是記不大清。只記得開頭看到的是青褐渾厚的色流，那應該是北魏的遺存。色澤濃沉著得如同立體，筆觸奔放豪邁得如同劍戟。

²¹ 余秋雨：《文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁60。

²² 余秋雨：《新文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁423。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

那個年代戰事頻繁，馳騁沙場的又多北方驍壯之士，強悍與苦難匯合，流瀉到了石窟的洞壁。當工匠們正在這洞窟描繪的時候，南方的陶淵明，在破殘的家園裡喝著悶酒。陶淵明喝的不知是什麼酒，這裡流蕩著的無疑是烈酒，沒有什麼芬芳的香味，只是一派力、一股勁，能讓人瘋了一般，拔劍而起。這裡有點冷、有點野，甚至有點殘忍；

色流開始暢快柔美了，那一定是到了隋文帝統一中國之後。衣服和圖案都變得華麗，有了香氣，有了暖意，有了笑聲……

色流猛地一下渦漩卷湧，當然是到了唐代。人世間能有的色彩都噴射出來，但又噴得一點兒也不野，舒舒展展地納入細密流利的線條，幻化為壯麗無比的交響樂章……²³

透過色彩轉換來表現莫高窟中每個朝代之遺留，將主體感知全都化成了色彩形象。在這樣的陳述裡，色彩形象之變化指向了敘述主體對於莫高窟藝術的直覺聯想，其寫作素材雖然仍是以藝術發展的史學知識做為表層結構，但是其深層結構所要展現的，其實是敘述主體充分調動感官知能後的情感意識。然而，《新文化苦旅》顯然企圖要將這種指向情感意識的表現方法，代之以趨近於理性之陳述：

年齡最高的，今年正好一千六百歲，在中國歷史上算是「十六國」時期的作品。壁畫上的菩薩還是西域神貌，甚至還能看出從印度起身時的樣子，深線粗畫，立體感強，還裸著上身……

接下來應該是我非常嚮往的魏晉南北朝了：清褐的色澤依然渾厚，豪邁的

²³ 余秋雨：《文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁19。



筆觸如同劍戟……

有很多年輕的女子衣帶飄飄地飛了起來，叫飛天。他們預示出全方位舞動的歡快趨勢，那是到了隋代……²⁴

可以發現，原本那種以色流做為主導，不斷啟引出某種知感的情感性語言不見了！取而代之的是一種指稱性語言，透過分析莫高窟中的藝術遺留（壁畫上的菩薩），將知識性內容加以說明與描寫（深線粗畫，立體感強，還裸著上身）。這種說明與描寫所展陳的乃是內在知理的分析判斷，因此其指意意識顯然是認知性的，是以再現「認知我」做為文本敘述中的主導原則。

事實上，早在《文明的碎片》這本書的序言中，余秋雨就曾經在面對記者請他評論自己位於當代散文界的地位時說到：「為了免除作前後左右比較的苦惱，能不能允許我不把這些東西稱作散文？現在被選入散文選的古代人書信和外國人講稿，當初一定不是作為散文來寫的吧？」²⁵可見，余秋雨在寫作這些文章時，其原意並非是將其當作散文（展現情意我）來經營，而只是想透過文字組織表述內在的情志思想。其中最核心的思想應該是「文明」與「野蠻」的對立，正如《文明的碎片》序言中所提到的：

區區如我，至多是一枚不知如何來到岸上的帶有某種文明光澤的碎片罷了。沒有資格躋身某個遺址等待挖掘，只求在某種重溫和反思中約略懂得自身。已經碎了，不怕再碎，只求在與蒙昧和野蠻的搏鬥中碎得於心無愧。無法躲藏於家鄉的湖底，那就陳之於異鄉的街市吧，即便被人踢來踢去，也能鏗然有聲。偶爾有哪個路人注意到這種聲音了，那就順便讓他看看一小片潔白和明亮。²⁶

²⁴ 余秋雨：《新文化苦旅》，（台北，爾雅出版社，1992年11月），頁403。

²⁵ 余秋雨《出走十五年》，（昆明市，雲南人民出版社，2002年11月），頁6。

²⁶ 同上註，頁12。



余秋雨《新文化苦旅》的修訂意識——以「發生論文學批評」作為主要視角

這段話應從兩個層面來進行理解：首先，敘述者寫作的側重點其實是「內在表述」而非「外在形式」。而該「內在表述」所要呈現的是一種講究文明價值的主導意識，這種主導意識代表了敘述主體不與世俗苟同（荒昧與野蠻）的內在樣態（潔白和明亮）。可見，余秋雨寫作《文化苦旅》與《山居筆記》的指意意識，原本就是為了表現一種「認知我」而存在的。然而，這種「認知我」的表現卻因為其詩性語言與衝突結構的安排，再加上知識份子面對荒昧與野蠻時的覺知，而使得這樣的歷史敘事充滿戲劇性張力，進而展現出一種將知識化為生命激情的情意主體。相對於此，《新文化苦旅》由於大量採用指稱性語言以進行敘事，所以定本中之指意意識不再透過情感性語言的詩性結構來側重於「情意我」之展現，而是將「認知我」的層面突前。換言之，相對於前文本來說，《新文化苦旅》顯然更為清晰地表現出敘述主體之思理，在系統化的架構下，清楚說明了敘述主體對於中華文化相關議題的思考與判斷。

五、結語

本文以「發生論文學批評」之相關概念做為主要視角，探討余秋雨《新文化苦旅》之修訂意識，透過前文本與定本間之比較，將其相對區分為「系統意識」、「表意意識」與「指意意識」等三分結構。企圖從另一切面對於文本之形成進行剖析，以檢視作者在創作此一文本時之意識樣態。

首先就「系統意識」來說，《新文化苦旅》顯然企圖由文化的歷時性與共時性兩端，構建出一種屬於敘述主體之文化版圖。相對於《文化苦旅》與《山居筆記》的主觀擇選，《新文化苦旅》基本上是透過歷史與地理等兩個支點，將文化擺置其上，復以敘述主體的內在理知進行詮釋。由此可見，相對於前文本以主觀喜好進行主題選擇的安排，《新文化苦旅》聚焦於詮釋中華文化之架構，顯然是具有建立一完整系統之企圖。

再者就「表意意識」而言。雖然余秋雨一再宣稱其所寫作的並非散文，然而，在《文化苦旅》與《山居筆記》階段，那種詩性語調加上人文感懷，以地景與文史知識結合，將情感融鑄於知理的論述當中，很難不讓人將這種以情感



性語言作為主導原則的寫作方式視為具有藝術性之散文。在這樣的先在認識下，《新文化苦旅》選擇以「指稱性語言」替代「情感性語言」之設計，應可視為是一個重大的轉變。因為從這個層面來看，其分明意謂著敘述主體內在之表意意識，已由追求藝術詩性之表現，轉為側重語意明晰之再現。

是以基於上論，進一步探討《新文化苦旅》之「指意意識」則可發現，在「情意我」與「認知我」兩端，《新文化苦旅》不再一味的追求主體認知下的情感表現，而是突出敘述主體之理知。也就是說，《新文化苦旅》之「指意意識」是以「認知我」做為主導原則。且在這樣的主導原則下，前文本中那種詩性文本訴求興發感知的效應，遂因此轉向了理知性文本所訴求的邏輯與理解。

透過這三個展向的探討，可以知道，《新文化苦旅》之修訂意識，除了從時間與地理兩端，完整地架構出敘述主體對於中華文化之詮釋體系外，顯然就「表意意識」來說，則側重於語言之表意功能，而非藝術效能。而就「指意意識」而言，則由「情意我」之傾向，轉而變為「認知我」之展現。由此可見，《新文化苦旅》之修訂，其目的已不在於文學詩性的追求，而在於再現敘述主體意識之表述。

